

« Passacaille » et « Un testamen bizarre » : le mouvement du texte hors des formes

Armand Guilmette

Volume 19, numéro 3, hiver 1987

Robert Pinget

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500771ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500771ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guilmette, A. (1987). « Passacaille » et « Un testamen bizarre » : le mouvement du texte hors des formes. *Études littéraires*, 19(3), 63–80.
<https://doi.org/10.7202/500771ar>

Lièvre de vase

LE MOUVEMENT DU TEXTE
HORS DES FORMES :
PASSACAILLE ET
UN TESTAMENT BIZARRE



armand guilmette

Abstract: *This article provides a reading of Passacaille and Un testament bizarre from a deleuzian perspective. Pinget's writing involves the creation of a world made from bits and pieces of everyday life. It is made from the smallest effort to resist the dichotomy between what is and what might be, from general wear and tare, from all that is negative and from everything that erodes being in anyway whatever. Through this process, a world of possibilities is set in motion. Pinget's is a universe that exists outside logic, beyond concern for clarity. It is made of sketches whose outlines are left deliberately imprecise and which are define rather as pure intensities. To read in this case of these works is to come into contact with a fluid, fugitive text where nothing may be understood but everything may be tried and experienced.*

Il n'y a rien à comprendre dans un livre mais tout à expérimenter.

Deleuze et Guattari

Cette apparente boutade en épigraphe des coauteurs de *Mille Plateaux*¹ en dit plus long peut-être sur la critique littéraire qu'un texte très appliqué. Si la logique peut se moquer de la logique en philosophie, pourquoi n'en serait-il

pas ainsi de la critique en littérature ? Deleuze et Guattari — et c'est de leur méthode que je me réclame dans cette analyse — proposent la schizo-analyse comme processus capable de rendre compte des œuvres littéraires. Comme toutes les recherches critiques nouvelles sur le texte, celle-ci se veut partielle et complémentaire. Ce qu'elle prétend dévoiler ? Les intensités qui traversent les œuvres et qui, concrètement, coïncident avec leurs mouvements d'existence. Un livre est comme une carte. On peut le déployer sur un seul plan, interroger les lignes qui se croisent à sa surface, les connexions qui donnent naissance à des multiplicités de tous ordres, ou les blocages et les stratifications qui s'y opèrent. C'est le désir qui imprime sa marque sur cette surface. Et il le fait de mille façons. Car le champ des connexions est sans limites, pour le meilleur ou pour le pire. Le désir n'est pas un manque. Il est un processus de devenir. En ce sens on peut dire qu'il est un événement, un mouvement d'existence, un machinisme qui produit, non une mécanique redondante.

Un livre est fait de lignes qui le traversent en tous sens à des vitesses variables. « Avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne ? »², telles sont les questions qu'un lecteur doit se poser. Dans cette perspective, signifié et signifiant perdent de leur importance : le premier en tant qu'attribuable à un sujet dominé, le second comme signe d'une prise de pouvoir. Sur l'espace de la carte, du livre, pour qu'il y ait prolifération, métamorphose, production, il faut une puissance, non un pouvoir.

En simplifiant à l'extrême, trois modèles que Deleuze et Guattari appellent « lignes » constituent autant de réalités distinctes dans la façon d'envisager les états du vécu (le contenu) et les mouvements du langage (l'expression). Ce sont la ligne molaire ou dure, la ligne moléculaire ou douce et la ligne de fuite sur laquelle il est uniquement possible de créer. Hors de toutes nuances, on peut dire que la première est celle de l'organisation de pouvoir, la deuxième de l'émancipation avec retours vers la première ou élans vers la troisième, et la dernière une fuite sur place, c'est-à-dire l'intégration en soi des deux autres, à mesure qu'on crée la sienne propre. C'est la plus dangereuse. Aussi faut-il ne s'y aventurer qu'avec une extrême prudence, en gardant un peu de structure, un peu de pouvoir, un peu de signifiant, un peu de sujet.

L'écriture de Robert Pinget s'écarte absolument de celle de la littérature des passions, de la réalité apparente et du continu narratif. Refusant tout ce qui restitue la déprimante image du monde, c'est-à-dire la reproduction à l'infini de formes qui représentent une fraction importante du potentiel littéraire, elle s'affirme comme pragmatique de l'inconscient, métamorphose du désir, expression assignifiante du devenir. Aussi est-ce la marque de plus d'un romanciers, ceux qu'on qualifie de Nouveaux surtout, de mettre à profit des schèmes aléatoires lesquels ne se fixent jamais pour ne pas donner prise au signifiant. Mais l'on n'interprète pas des signes assignifiants; on suit leurs pentes, leurs dimensions, leurs performances. Comme une chaîne d'anneaux ouverts.

I. Passacaille ou le mouvement du texte hors des formes

Ce livre offre au critique, au lecteur, ce ferment qui brise toutes les lignes d'une histoire, qui contamine, en dehors du temps chronologique, les concepts et les valeurs reconnues. Son titre signifie «danse très lente et pièce instrumentale dérivant de la chaconne, variations sur un court motif répété à la basse», dit *Le Petit Robert*. En fait, point n'est besoin d'insister : à vrai dire, il ne génère que de très loin la fiction. L'ouvrage est bâti comme une roue. Le « ton » dont se réclame l'auteur comme élément principal du récit traduit plutôt l'attitude psychologique de l'écrivain qui invente son texte à mesure, l'œil fixé sur un centre qui, en l'occurrence, est un cadavre. Tout prolifère alentour de ce centre qui se développe en un mouvement giratoire.

Après lecture, on s'interroge, on tente d'établir, par comparaison avec le roman traditionnel, des ressemblances et des différences. La définition. Le pur constat. Il semble pourtant que l'essence même de ce roman n'est pas dans la forme, l'écriture, le style, mais dans une intensité qui active et fait dériver les signifiants et les signifiés, l'expression et le contenu. Cette force irradiante, ce centre qui commande tous les jeux d'ombre et de lumière, tous les blancs, les manques, les répétitions, les alternances et les arrêts, crée une réalité-mouvement.

Faut-il se demander si Robert Pinget ne vise pas avant tout à libérer le lecteur d'un univers de formes colorées par

l'émotion et emprisonnées par des structures trop connues ? Ou peut-être nous invite-t-il simplement à suivre le mouvement des mots et des phrases qui résulte du travail de l'écriture sur les formes ? Celles-ci, on les verrait alors se faire et se défaire dans un jeu incessant d'images et d'événements que l'écrivain aurait sommés de comparaître sur la place du livre, et cela pour rien d'autre que leur présence comme signes animés. Ne serait-ce pas restreindre la portée du texte ? Celui-ci n'inclut-il pas sa propre magie assignifiante ?

Les moyens que l'auteur utilise ne doivent point faire illusion. Ils sont tirés des procédés stylistiques et « idéologiques » les moins prestigieux : tout le négatif d'une rhétorique grisâtre. À la vérité, à mesure que l'on « expérimente » le livre, on le ressent comme un exercice laborieux de création. On est toujours en marche « de côté », là où tout se tord, se brise, se dépossède, s'aliène. Rien que des coupures, des libertés peut-être simplement annoncées, évoquées. « Le gris, le pâle » : une poésie sans formes. Des trajets cent fois repris différemment. On tourne en rond. Rien pour l'émotion, encore moins pour le sens esthétique. On se situe toujours *aux abords* de quelque chose, dans un *creux* de nuit, le *fond* d'une *blessure*, un envers, une ombre, un geste imprécis, le détrit, l'effacement, la dissolution, « les carcasses ».

La sensibilité du lecteur n'y trouve donc pas son compte. C'est un texte pour l'esprit. Métaphysique, diraient certains. Il faut sans doute voir plutôt un au-delà des sens : des suggestions pour de nouvelles pistes. Ou mieux, une simple direction, une tendance, comme la claudication d'une forme évanescence. Mais l'idée sous-jacente de création toujours impliquée. Création d'un chemin lointain par des tentatives répétées à partir des riens de tous les jours, des moindres efforts pour résister aux manques, de l'usure, du négatif, de tout ce qui entame l'être de mille façons et l'infléchit, et cela sans idées préconçues, sans mouvement prédéterminé ; on s'achemine ainsi vers un autre mouvement, d'autres intensités et ainsi de suite.

Dans ce dédale de formes qui se brisent, les signes ne sont plus signifiants ni signifiés. Ils font appel, non pas à une compétence « supposée » — celle d'un pouvoir — mais à une performance qui se rattache à une force de non-pouvoir. Ce ne sont plus les mots, mais certains points, certains soubresauts, certaines jonctions du texte qui font signe. Il faut être

très attentif pour déceler dans ce système fluctuant une incessante continuité. Les bribes d'histoire ne valent qu'en autant qu'elles projettent une sémiotique spéciale, celle qui amorce et entretient le mouvement visible. En même temps, ce mouvement subit la déformation ou le ralentissement à chaque ligne, à chaque mot presque. C'est la lutte que livre une force cachée (l'auteur) à travers les histoires, les anecdotes, les apparences, les riens. Une mise en marche d'un univers de *possibles* — puisqu'il tente de se réaliser à partir d'une dépossession — hors de portée du lecteur. Celui-ci n'a pas lieu de se tourmenter pour saisir le fil des intrigues. L'écrivain ne lui en demande pas tant. Il vaut mieux pour lui suivre les caprices du désir de l'auteur à travers les jeux de surface du quotidien.

Ces gestes répétitifs, faut-il le souligner, sont sans épaisseur, sans pittoresque et sans passion. Il sont privés de toute l'efflorescence de la vie en pleine sève et qui se fonde d'ordinaire sur la logique des actions. Point de raison non plus. Des faits sans liens, des élans brusquement empêchés, biaisés, décentrés. Des actes et des événements corrodés se multiplient par bourgeonnement sur leur point d'altération. La répétition devient un lieu de repère important du mouvement. Une répétition sans appui, des centaines de redites inutiles, des retours en arrière, des rabâchages : on ne tourne jamais la page, et pour cause : « ces squelettes d'oiseaux dans le marais ». Une fausse stabilité nous grise comme un passé qui revient à chaque détour, se propage sous d'autres indices dans gestes et agirs, s'infiltré même dans le langage comme « un demi-mot d'intervalle [qui] faisait se chevaucher les syllabes et retenir à l'oreille indiscrete... »³. Le romancier devient vraiment « le maître alchimiste des riens »⁴, avec son « épouvantail », « son pigeon qui marchote sur le toit de la grange », sa « gardeuse de chèvre »⁵, sa « mécanique » qui doit être « cassée ».

Rien n'est explicable, selon le narrateur. Et quoi de plus normal ? Car ne sommes-nous pas constamment en territoire à conquérir au niveau de la vie et du langage ? Le vide et le vertige guettent : une incessante machine « cassée », remorquée par la dépanneuse dans un environnement qui varie à chaque détour, ne parvient pas à dégager la moindre silhouette d'elle-même. Rien ne prend, ne doit prendre racine, ne peut se

doter d'une forme. Celle-ci n'est en somme qu'effleurée dans la répétition de l'anecdote, du geste, de l'événement. L'élément suggestif, qui pourrait en être le lieu fertile, efficient, subit au cours de sa poussée l'annihilation de tous ses canaux inducteurs, de toutes ses sources nourricières. Les fils narratifs se rompent à chaque paragraphe et même à l'intérieur d'une même phrase, par effraction à la syntaxe.

Quel plaisir procure donc la lecture d'un tel « roman » ? Plaisir du cœur ? de l'esprit ? Mais est-ce roman ? Est-ce poésie ? Ni l'un ni l'autre si on confronte ce texte avec les normes habituelles qui régissent les genres littéraires. On est loin de cette sorte d'enivrement que recherche la masse des lecteurs et qui se traduit par les larmes de joie ou de tristesse. Ici, rien pour les sens. Faut-il s'en remettre uniquement à l'esprit ? Ce n'est pas aussi simple, même si la pensée cherche des issues à travers le tumulte des mots. De toute évidence, le travail de l'intellect sur le texte est ardu. Seul un lecteur averti peut, dans un même mouvement, organiser et désorganiser *au bon moment*, suspecter ce tiraillement des formes, cette feinte contradiction. Il sait aussi que ce constat n'est rien tant qu'on ne perçoit pas le fluide vital, la force créatrice à l'œuvre dans la chair des mots, le palpe des sons. Sans doute le plaisir réside-t-il tout entier dans la joie de créer, non dans la faculté d'être ému.

Cet en dessous du texte narratif, voilé par tout ce qui masque, calque, embrouille, emprisonne, contrarie, est inatteignable ; mais tout ce processus de corrosion, dont il est l'objet, a son envers qui est création du réel, c'est-à-dire d'une ambiance caractéristique d'un lieu, d'un milieu, d'une époque. Que le narrateur suggère des pistes possibles ; qu'il invente lui-même sans cesse des avenues différentes, cela ne signifie pas qu'il cherche sérieusement un coupable. Son seul souci ? Inventer : ce qui peut ressembler à la vie, à certaines vies comme à aucune. Les épisodes filtrent à travers un récit qui n'a ni forme ni densité immédiate, mais qui attend de la page blanche que des signes adviennent, lui viennent en aide.

Importe-t-il à l'écrivain que le lecteur complète les simples esquisses, refasse consciencieusement tous les parcours amorcés pour faire éclater au grand jour ce que lui, lecteur, pourrait appeler la vérité, sa vérité ? Un tout reconstitué enfin dans l'harmonie et la clarté ? Nullement. Il convient plutôt de

se demander si le récit constitué d'une façon inhabituelle, déroutant, il va sans dire, ne se veut pas simplement une *catharsis*, un exercice de libération du beau langage, du récit linéaire traditionnel, du roman « bien fait » et de son souci de tout mettre en lumière, fût-ce le moindre sentiment.

Une entreprise d'éviction de la forme, tel nous apparaît *Passacaille*. Se déposséder d'une forme, c'est aussitôt en chercher une autre. C'est pourquoi se brise la ligne du récit et s'ouvrent en éventail toutes sortes d'aventures, de segments contenant en germes autant de lignes. À chacun la sienne, qu'on abandonnera à l'instant pour une autre et ainsi de suite. Le mouvement s'opère en filigrane à travers et malgré les constantes de l'être. Avec Pinget, plus de châteaux étoilés, immuables dans leurs savantes architectures, monuments éternels durcis dans la pierre des mots du génie. Au contraire, toute chose prend la légèreté de l'air, la fluidité de l'onde, la capricieuse imagerie qui retient l'œil d'un observateur en marche. Qu'y a-t-il de frappant chez un danseur sinon le mouvement qui l'emporte dans un jeu imprévisible de tout son corps ?

Plus d'effets de style, plus d'images recherchées, mais une sorte de babil où meurent le signifié et le signifiant. Parfois un mot savoureux, une expression forte. Mais tout se réclame volontairement de sobriété, laquelle est toujours légitimée par une quelconque instance de l'art. La syntaxe est régulièrement bafouée, non par bravade ni excès d'émotion comme dans certains poèmes contemporains, mais pour dégager le mot de ses entraves et donner une pseudo-cadence à l'écriture.

Lire *Passacaille* ? C'est sonder des possibles, tâter des voies multiples. Une œuvre de quelque façon témoigne. Et ce roman porte le message, le seul, peut-être, qu'il est permis de tenir pour réel, celui d'offrir un texte en mouvements, ou même un mouvement de textes qui passe à travers des formes jusque-là inaltérables, mais qui les fragmente et les fait sauter. C'est un langage devenu libre et promis à autre chose que lui-même : un langage qui court, s'arrête, se brise, reprend sa course à perdre haleine, vise dans son désarroi l'autre soi-même qui n'a pas encore dit son premier mot.

II. *Un testament bizarre* ou une circularité concentrique de signes

Ce livre offre un type nouveau d'organisation et de développement d'où il semble tirer toute sa force. Chacune des six parties s'agence de façon à créer d'abord une impression de nécessité face à la recherche du testament et des mystérieux papiers et de tout l'imbroglio qui les entoure. Puis, à mesure que l'on avance dans l'enquête, les éléments d'incertitude se multiplient, d'autres plans surgissent et s'interposent comme pour marquer une discontinuité. Toujours à la limite du langage et de l'intelligible ou — ce qui revient au même — du silence, contenu et expression nous portent dans un mouvement de plus en plus intense, par toutes sortes de voies (voix) souterraines jusqu'à une mort simulée de la parole.

Le schéma d'ensemble étale ses composantes comme une segmentarité circulaire concentrique, un champ de multiplicités qui fait coïncider tous ses foyers en un seul centre, lequel ne cesse aussi de se déplacer, disparaissant, refaisant surface, mais toujours plus ou moins altéré, modifié, métamorphosé. On dirait que les éléments formels de l'intrigue ne cessent de faire signe sans jamais lever le voile qui les dérobe à notre compréhension.

Ce roman n'est pas composé de chapitres. Ce sont plutôt de petites pièces de théâtre qui mettent en scène des personnages privés de leur identité et désignés par une lettre ; mais certains noms vont apparaître qui n'ajouteront à ce signe anonyme que des précisions illusoires. Le jeu est simple : des dialogues, des monologues, un meneur qui, parfois, s'apparente à un narrateur. Par ailleurs, il est significatif que l'auteur inscrive à la page de titre *Un testament bizarre* et autres pièces. Les parties s'intitulent « Un testament bizarre », « Mortin pas mort », « Dictée », « Sophisme et sadisme », « Le chrysanthème » et « Lubie ».

Il y a certes relation d'une pièce à l'autre, puisque les mêmes lettres ou les mêmes noms sont parfois mentionnés. Il semble plutôt se passer une transformation du début à la fin qui nous amène de l'intrigue « supposée » avec toute la complexité qu'elle apporte d'abord, à une métamorphose qui resserre de plus en plus le fil de l'action tout en projetant celle-ci sur un autre plan, un unique tableau. On songe à

Artaud, Beckett où le langage se fait action. Mais ici, on ne sait au juste de quelle action il s'agit : il se passe des choses qui ne laissent que les traces de leur « passage ».

L'auteur emploie des procédés d'écriture propres à maintenir l'ambiguïté. L'adjectif indéfini « certain(e) » revient fréquemment. Signalons aussi l'utilisation systématique des points de suspension, l'usage à outrance de l'ellipse et de l'amphigouri.

Il en résulte une tension à fleur de langage ; des formes vides — suggestives de multiples sens — se perpétuent par des lieux communs, expressions insolites, agencements absurdes de mots, variété infinie de points de vue. Une recherche du Tout ? Non, le gratuit de l'écriture. Car ce qui paraît réel, positif, déstratifié, linéaire se voit aussitôt détourné de son mouvement dynamique et recentré dans son élan, assujéti à une incessante reprise sans jamais trouver une issue. Du début à la fin règne le texte de plaisir, celui que Roland Barthes évoquait peut-être quand il parlait d'« écriture à haute voix ». La prédominance des signes sur la clarté de l'idée, ce qui se cache devient plus profond que toute signification explicite.

Il serait vain de reprendre le contenu de toutes ces pièces où le devenir est occulté par le processus même de la pensée. On se bute à des interrogations sans réponses, des sous-entendus, des retours, des corrections d'aveux, des soupçons nuancés et artificieux, des idées retorses. Le texte s'écrit comme on invente un jeu. Libre à chacun de s'y laisser prendre.

« *Un testament bizarre* », A, B, voix d'hommes

« À l'époque vous aviez vu le notaire ? », demande A à B. C'est ainsi que commence, dans cette première pièce, qui est en réalité une sorte d'interrogatoire, le pur événement, l'intensité inaugurale qui annonce la mise en séries des éléments concrets de l'intrigue. Ceux-ci vont, à coups de petites différences, de coupures et de relances, s'agglomérant comme les cristaux qui ne grandissent que par les bords, sur les bords. Le texte tire toute sa substance des échanges entre la segmentarité dure et la segmentarité souple. Par exemple, A interroge son interlocuteur qui cherche à se soustraire à la

réponse en invoquant le manque de renseignements, de précision, affichant du même coup sa mauvaise foi. Ce fond de réticences est molaire, c'est-à-dire que B ne renseigne pas du tout A. Les deux personnages se font signe, sans vouloir se comprendre. A se contente souvent de reprendre simplement la fin de la réponse de B : « Mais... » — « Mais... ? » — « Le [...] dont le libellé était si obscur qu'on ne pouvait savoir » — « Qu'on ne pouvait savoir ? »⁶

S'il n'y a rien à comprendre, il y a tout à expérimenter. L'assignifiant n'indique pas un non-sens, mais des vitesses et des lenteurs, des écarts d'intensités entre une ligne souple et une ligne dure. Densité et tension naissent au fur et à mesure que s'accumulent les imprécisions, les doutes, les points controversés. On se sent toujours hors de la portée d'un éclaircissement, d'un détail qui ferait progresser l'enquête que mène A. Car ce qui à la fin nous semble le plus proche, paraît en même temps moins accessible. Ces réactions contradictoires que suscite la lecture ne lèvent rien de l'énigme. Pourtant, sans que l'on sache pourquoi, il s'opère un clivage, un glissement du centre, c'est-à-dire un oubli du testament au profit du manuscrit.

Lorsqu'on apprend, en effet, que le testament peut comprendre dans sa version même un manuscrit, certains écrits, on se croit sur une bonne piste. Assurance précaire et qui tombe à plat devant le grouillement indéfini d'informations embrouillées. Cet écrit se refuse à toute identification. Ses différentes parties sont signées de pseudonymes différents. Le défunt en était-il l'auteur ? Quelle était sa personnalité à lui ? Certaines pages ont-elles été écrites par d'autres ? Le défunt ? un semeur de doutes et de confusion sur son œuvre « littéraire » et ses dernières volontés. Et les neveux ? Leurs silhouettes demeurent aussi floues et inauthentiques que celles de A et B et du défunt.

On dirait qu'une carte se construit à vide, comme un simulacre qui s'acharne à fixer des formes sans pouvoir capter aucune information, aucun mouvement de désir. Derrière les apparences, on soupçonne pourtant qu'il y a un homme en marche vers le centre de la surface. En attendant, ils iront boire un verre, « toute la cave ». Mais « n'oubliez pas vos paperasses... »⁷, pour la suite des événements.

« *Martin pas mort* », A, B, voix d'hommes⁸

Si, dans la première pièce, A parvenait à garder ouverte la question grâce à une foule de procédés, ici tout le discours est menacé par un soudain revirement de la situation. Entre-temps il s'est passé quelque chose. Alexandre Mortin (B), quatre-vingt-deux ans, que l'on croit décédé depuis vingt ans, dévoile son identité à un journaliste (A) qui possède un an de métier. Il prétend lui dire la vérité. Son aveu se déroule sous le signe de l'humour. En fait, Mortin, Mortier son ami et sa nièce, dont on ignorera toujours le nom, constituent le trio d'où naît toute l'intrigue et à partir duquel elle paraît tirer aussi son dénouement.

La grande révélation, c'est, en effet, que Mortin vivait en Argentine alors qu'on le croyait mort. Avec la complicité de sa nièce et de Mortier, Mortin répandait toutes sortes de rumeurs concernant un soi-disant testament le concernant et des écrits d'auteurs anonymes. Voilà pour la satisfaction du lecteur. En fait, ces choses, montées de toutes pièces, avaient pour mobile la plaisanterie. « Je veux dire, dit Mortin, que toute sa vie mon vieil ami Mortier s'est amusé, avec mon approbation admirative, à composer des pastiches littéraires ayant pour thème l'existence d'un châtelain ombrageux et désabusé auquel nous avons donné mon nom, et voilà »⁹. De plus, le prétendu neveu est un étranger, un voyou ambitieux qui dit être en relation avec un éditeur. Mortier est l'informateur des mémoires lors de la première enquête.

Comme tout semble se simplifier après cette longue traversée des signes dans le champ social. On se croirait réconcilié avec le signifié et le signifiant. Mais tout à coup l'« histoire » éclate par ses propres excès, pour ainsi dire. Mortier en rajoute sans cesse. Il parle d'intrigues amorcées dans ces écrits, de nombreux testaments, d'assassinats, de cambriolages, de personnages jusque-là inconnus. Le journaliste en demeure stupéfié. Ici, les signes répondent aux signes, rien de plus. Les prétentions de Mortier s'appellent aussi tracasseries, mensonges, égoïsme, falsification, hypocrisie, vénalité, tromperie, inquisition, turpitude, duperie, réticence, etc. Autant d'impacts formant des lignes aberrantes où chaque événement s'efface, perd son nom au profit d'un code spécial, c'est-à-dire de relations, de dimensions, de multiplicités. Qu'est-ce qui passe dans tout cela ? Des lignes

de forces qui font sauter les formes du langage. Chaque milieu dimensionnel lui-même est codé, mais par un code en état de perpétuel transcodage, c'est-à-dire «la manière dont un milieu sert de base à un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre»¹⁰. Ainsi A est l'agent provocateur de signes, une force contraignante et contrainte par l'agencement de pouvoir — qu'est un média. Mortin aussi l'est à sa façon, au point qu'il réclame maintenant une entrevue avec le journaliste. Des échanges en chaînes s'annoncent de part et d'autre. Car tout a été dit «entre les lignes»¹¹ et donc tous les doutes sont encore permis. Éclaircissements, revirements de situation, inversion des rôles se conjuguent pour défier l'excès de sens et décrier le désir inerte sous les arcades du langage.

Robert Pinget invente son livre par le biais d'un ensemble de faits, de situations et de personnages imaginaires qui évoluent dans un espace anonyme. De pures intensités se dessinent à travers lesquelles passent des signes qui nous renvoient quelque chose d'universel. L'auteur semble s'amuser lui-même à voir rire ses deux protagonistes, Mortier et Mortin. Cette complicité transpose ainsi les deux textes, celui qu'on ne connaît pas et celui de Pinget, sur un plan réel où l'organisation de pouvoir — dont la critique littéraire fait partie — s'essaye à des éclaircissements, c'est-à-dire à des interprétations (toujours répressives). Mais la culture, l'héritage, l'appareil judiciaire, les médias, la société, bref «le système de tous les jours» — tel qu'il apparaît dans *Un testament bizarre* — ne sauraient coïncider avec le langage qui fonctionne au hasard de la fantaisie, du moins parfaitement. Telle est l'ambiguïté de la littérature.

«*Dictée*». H, voix d'homme, S, voix de femme.

H dicte une improvisation à S, sténographe.

H improvise et S se relit ou parle elle-même

Cette pièce consiste en une improvisation que H dicte à S. Celle-ci doit se relire au signe convenu par H, un claquement de doigt. Mais elle a de la difficulté à se retrouver dans son texte et parfois à se relire. Elle s'adresse quelquefois à H, ce qui devient un simulacre de dialogue à travers le monologue improvisé.

Un supposé neveu¹² avait pénétré la nuit chez son oncle vivant dans un taudis pour lui dérober son magot caché sous

son matelas. Pour le reste, le texte fonctionne comme une « machine détraquée piégeuse de signes »¹³. Il est surprenant ici que Pinget emploie un terme typiquement deleuzien. En termes de schizo-analyse, une machine ne fonctionne que détraquée. Une telle machine s'oppose à une mécanique, une organisation de pouvoir. Elle est puissance ou force de non-pouvoir. Qu'est-ce à dire ? Le processus du désir n'est rien d'autre qu'un système détraqué de machines désirantes. Une machine se détraque quand une force se met à agir en elle, projetant des pointes de déterritorialisation qui font filer la ligne du désir — en tant qu'événement — établissant d'autres connexions après quoi la ligne change chaque fois de nature (changement partiel). Une connexion c'est une rencontre dans l'hétérogène : une noce entre deux règnes, la guêpe et l'orchidée. Chaque partie prend son bien essentiel en sauvegardant son autonomie et celle de l'autre. Ce jeu de croisances s'appelle prolifération des lignes d'intensité, production d'inconscient, métamorphose du réel assumé par la puissance du désir. Il se réalise dans un présent actuel et virtuel à l'abri des interdits et des dictats qui infectent la culture traditionnelle.

Dans cette optique, on peut dire que le monologue de l'auteur ne repose ni sur une logique du discours ni sur le respect de la syntaxe ni sur l'ordonnance des unités narratives, ni sur le souci de la clarté ou de l'emploi conventionnel de l'image. Mais le texte fuit de toutes parts dans les pointillés, les blancs, les incertitudes, les traits obscurs qui deviennent les pièges destructeurs du récit linéaire. Ces improvisations ressemblent à des faisceaux de couleurs ou à des formes musicales : elles nous entraînent par une série d'affrontements dans le déploiement de leurs ruptures et la simplicité de leurs réconciliations. En voici un exemple :

De sorte qu'on se demande, on cherche, on ne trouve pas... pourquoi, quand, comment le dégoût puis le regoût puis le redégoût... quel arcane, quelle recette, quel poivre, quel piment... ferait que cette histoire... sempiternelle... s'empare de la mémoire et ne la lâche plus... au paradis des redites sans fin... redites sans fin... loin du bruit, des mots, du mouvement...¹⁴

À propos de tels textes, on saisit mieux cette pensée de Deleuze : « On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans

un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités»¹⁵.

Quelles sont les relations entre ce neveu, cet oncle mystérieux et le testament et le manuscrit ? Quelle importance ! puisque le texte ne commande plus aux signes, signifié ou signifiant.

« *Sophisme et sadisme* ». Voix d'homme. Ton cabotin

C'est un récit dans lequel l'auteur raconte ce qui semble être une éventuelle pièce de théâtre. Ce « Répétons. Tu m'écoutes ? »¹⁶ introduit le texte qui est écrit à la troisième personne. Le contenu est simple : « Il entre. Il raconte l'histoire de trois sujets qui pourraient bien n'en être qu'un seul... en raison de l'intimité de leurs rapports réciproques... à savoir un malade, son confident, celui qui les écoute et transmet leurs propos, dénombrés respectivement chiffre un le confident, deux le malade, trois le rapporteur »¹⁷.

Comment fonctionne ce récit ? D'un côté un discours dont le ton rend les personnages fantomatiques. Ils deviennent de pures abstractions auxquelles on prête toutes sortes d'états, une évanescence, une invraisemblable réalité : « ... il revenait et repartait sans cesse, navette entre telle bouche qu'il faisait sienne en définitive puisqu'il était pareillement atteint, et telle oreille »¹⁸. De l'autre, d'effroyables effets paradoxaux de l'amour entre la mère et le fils revêtent toute l'ignominie d'un culte du détrit. Et l'on ne saurait attribuer un destin à aucun des deux premiers personnages, la malade et le fils, qui chavirent dans un même vertige d'épouvante. Seul le rapporteur conserve un peu de réalité par ce fait qu'il tient la plume.

« *Le chrysanthème* »

Avec le passage du « il » au « je » l'épithète « bizarre » du titre prend de plus en plus de sens et de moins en moins de signification. Le mouvement du récit se résorbe en un mince filet qui se diversifie. Les formes se brisent, se coulent dans un trajet indéterminé par mille « vaisseaux terriens », comme on dirait « capillaires », et, s'évanouissant, nous font expérimenter quelque chose des profondes aspirations de l'individualité :

« Reposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié... pour finalement le laisser bien loin [...] et progresser vers l'inaccessible... sans repères, sans ratures, sans notes d'aucune sorte, insaisissable mais là... auquel croire sous peine de ne jamais mourir »¹⁹.

Le signifiant, à son tour, devient asignifiant à force d'être piégé au niveau de la syntaxe. Ou plutôt il s'organise en systèmes de signes indicateurs de directions, de méprises et d'hésitations, d'actes toujours suspendus, d'un certain imbroglio affectant une intensité qui tire sa réalité de l'indifférence du texte à signifier. Les indications du récitatif au début donnent le ton : « *Voix d'homme. Ton très proche de la confession. Nombreuses hésitations* »²⁰. Et le schéma est le suivant : une résidence dans les profondeurs ; un cadavre fait une sortie dans la nuit, rencontre un jeune homme venant fleurir une tombe avec un bouquet de chrysanthèmes, tombe de celui qu'il a assassiné et qui est peut-être le premier cadavre, on ne sait. Son nom est Théodore, et l'autre Dieu-donné. Ce dernier invite son jeune compagnon à habiter comme lui un caveau abandonné.

La scène de la rencontre baigne dans l'absurde. Théodore traîne avec lui une valise au contenu minable : une paire de chaussettes, quelques papiers dont une coupure relatant une partie du discours d'inauguration du canal de Suez, le faire-part des fiançailles d'un oncle de la grand-mère, la photo d'un petit terre-neuve de deux mois, et les rédactions d'écolier du jeune homme. Tout son héritage désormais. Dieu-donné révèle qu'il possède une ardoise : il l'a tenue cachée jusque-là. Mais « peut-être, dit-il, pourrons-nous tenter ensemble des rédactions sur les sujets contenus dans votre boîte à trésors »²¹. « Considérez-moi un peu comme votre ardoise », de répliquer l'autre. Vraiment, tous les jeux de la vie et de la mort se confondent ici. L'ardoise devient cette surface, ce champ miniature, où s'enregistrent à la fois l'innocence et la perfidie. On efface les signes, et ça recommence. « Affreuse avalanche » de fleurs de juin soigneusement énumérées : il y en a vingt-cinq, suivies de points de suspension. Puis, l'ardoise en miettes, avec l'écriture. Il faut oublier le « rêve inoublié ».

Des soubresauts cachés, une expérience terrible. On se sent secrètement entraîné dans une lutte, dans un engagement avec l'auteur. (Cela vaut d'ailleurs pour toutes les pièces).

Cette présence anonyme et asignifiante de l'œuvre est une affirmation violente pour le lecteur, qui a l'impression de se mouvoir lui-même parmi des ombres vaines. Sa fascination s'exaspère : le voilà à son tour en proie à une course éperdue à la recherche d'une lumière, de la lumière. Aventure sans fin qui va d'un mirage à un autre. Une expérimentation en prise sur de l'irréel, ou tout au moins un réel tronqué.

« *Lubie* »

On semble revenir à « Un testament bizarre » avec les deux personnages A et B. Mais comment y voir clair ? Comment répondre à la question : Qu'est-ce qui passe dans le texte ? Cette dernière pièce est de loin la plus déterritorialisée, la plus insaisissable. Beaucoup de gestes s'esquissent et disparaissent aussitôt. Le contraire du marquage, du pouvoir signifiant manipulateur de formes. « Tu dis ? » — « Moi, rien » — « Tu as dit quelque chose. » — « Aucun souvenir »²². Tout l'être du sens réside dans le silence alors que la phrase avorte en points de suspension. Ici, « B comme bénir, C comme capture, D comme demande »²³ ; là, « Des nuances... peut-être... si faibles... minimes... (*Un temps*) J'entends le mot commencement... et repartir... et refaire... et rouvrir... oui, rouvrir... quoi ? »²⁴ On tenterait en vain de joindre ces « points » par des lignes. Tout fait signe, mais de quoi ? Des indices, rien de plus : « armée de gisants », « autour de la pierre », « l'océan de vicissitudes », « l'œil du vautour ». On note un espace où les mots sont en marche ou en attente, une force où la vie se livre ou se camoufle.

La pièce, un drame ? Cela impliquerait des actions concertées. L'élément dramatique, s'il existe, doit naître du doute, de l'insuffisance, de l'erreur, de l'interrogation incessante, d'une insécurité absolue. Rien n'aboutit sauf de la moindre restriction : la contradiction simulée, l'éclairage « gros soleil »... diffus, le mourant et le vautour... mais « Est-ce qu'il est mourant ? »²⁵ Le jeu ? L'homme, l'aile et le micro. Le *vrai meurtre* : « On entend le cri du vautour, assez rapproché. Puis très vite après, un fort bruit d'ailes, tout contre le micro, suivi du râle d'un homme qu'on étouffe »²⁶. De l'écriture au silence y a-t-il quelque chose à signaler ?

Ces deux ouvrages laissent l'initiative au lecteur, sans lui donner de solution. Ils ne puisent pas dans la mémoire ni dans

le capital culturel, mais dans l'alphabet mouvant du devenir, même si les lettres que le quotidien agence par nécessité ou par caprice semblent projeter plus d'illusions que de permanence. La danse de *Passacaille* et la graphie d'*Un testament bizarre* s'affirment comme système de signes différents d'une même réalité : le désir est producteur et la force subjugue la forme. Des livres-mouvements, c'est-à-dire non pas stratifiés par l'histoire, ni colorés par la psychanalyse, ni dominés par les structures signifiantes, ni assujettis par la subjectivité du signifié, mais soutenus par l'expression et le contenu qui libèrent un espace, sans se l'approprier, au profit de la vie, de la pensée, de l'émotion et de leurs conjointes et folles chorégraphies.

Université du Québec à Trois-Rivières

Notes

- ¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Capitalisme et Schizophrénie, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, 645 p.
- ² *Op. cit.*, p. 10.
- ³ *Passacaille*, p. 47.
- ⁴ *Ibid.*, p. 48.
- ⁵ *Ibid.*, p. 50.
- ⁶ *Un testament bizarre*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 10.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 25.
- ⁸ *Ibid.*, pp. 27-50.
- ⁹ *Ibid.*, p. 46.
- ¹⁰ *Mille Plateaux*, p. 384.
- ¹¹ *Un testament bizarre*, p. 50.
- ¹² « Nous disons donc le neveu. Sans le savoir. Impossible de savoir... ». *Op. cit.*, p. 59.
- ¹³ *Ibid.*, p. 63.
- ¹⁴ *Ibid.*, pp. 63-64.
- ¹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976, pp. 10-11.
- ¹⁶ *Un testament bizarre*, p. 69.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 69.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 71.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 98.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 85.
- ²¹ *Ibid.*, p. 96.

²² *Ibid.*, p. 101.

²³ *Ibid.*, p. 103.

²⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁶ *Ibid.*